الالتفات النصي

من الإطار البلاغي إلى التداول النقدي(*)

الالتفات اصطلاحا في الدرس البلاغي القديم يعنى انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة وانصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، أو الانصراف من معنى إلى معنى آخر كما يؤكد ابن المعتز بقوله إن الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر(١). وقد وسع التنوخي من حدود الالتفات المتحققة عبر تنقلات وتناوبات الضمائر إلى مستوى النوع بجعله في الانتقال من مخاطبة الواحد إلى مخاطبة الاثنين والى مخاطبة الجمع، ومن مخاطبة الجمع إلى مخاطبة الواحد والى مخاطبة الاثنين وهى أنواع ستة حسب القسمة العقلية(٢).

فالمفاهيم البلاغية أو النقدية ينتابها التصحيف والتحريف والتغيير إذا حدث تغيير في البنية سواء أكانت معرفية أم تعبيرية خصوصا في الإبداع الذي ينتهك المثالي والنموذج، ويبحث عن نفسه في التجاوز والاختلاف مع بنى تعبيرية نموذجية مستقرة.

فالبنية النصية الشعرية المعاصرة تعتمد أساسا على الحركة، وتتأسس طبقا للمغامرة التي تتحرك بين الائتلاف والاختلاف، فالشاعر يفارق النمط التوصيلى إلى نمط جمالي، يمارسه وهو في حالة خاصة، تقوم فيها اللغة بدور التطهير، فيتسم النص بسمات خاصة في ظل حركته الدرامية، من اجل امتلاك وجود جمالي خاص، فان مجرد امتلاك بنية خاصة بإنتاج دلالة يعنى امتلاك النص لسانيات خاصة به، وهذا الأمر يقوم بتوجيه عملية التلقي(٣)، التي تؤكد أن شعرية الحداثة تنتج نصا مارقا، منحرفا عن النسق الاعتيادي بنسبة تسمه بالغرابة والغموض من جراء قطعيته مع اللسان القائم المحتمل، وهذا ما تشير إليه جوليا كريستيفا في تعريفها للنص الجديد بأنه: جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان. فالنص إذن إنتاجية، وهو ما يعنى أن علاقته باللسان الذي يتموضع داخله في علاقة إعادة توزيع: هادمة- بناءة(٤).

يشكل النص الشعري الحداثي سياقا كليا من خلال علاقاته الإسنادية والتركيبية وطريقا لتجلى الجملة الدلالية الكبرى، حيث إن النص كبنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها. ويتم إنتاجه ضمن بنية نصية وعلاقة النص بهذه البنية النصية هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم أو البناء(٥).

(*) د عبد الناصر هلال: أستاذ مساعد بكلية الآداب جامعة حلوان.

ومن خلال علاقات الهدم والبناء ومدى حركتها بالنسبة للمعياري يحدث كسر لخاصية الانسجام والترابط والتماسك الذي يألفه القارئ في بنية النص الكلى، فتتموج الدلالة وتتعدد "ويتم التشويش من خلال نظام اللغة ذاتها، فمن خصائص اللغات الطبيعية أنها تشترط تنفيذها بقواعد ربط وقوانين إحالة تجعل من تماسك "الكلام" وانسجامه أداء لدلالته التي لا يتفاضل جزء منه عن آخر في أدائها، وعلى النقيض تماما تتجلى حداثة الشعر، فتتفاعل أجزاء "العمل"، حسب ما يراد له أن يدل عليه دون أن نعدم قواعد الربط وقوانينها"(٦).

لقد استثمر نص الحداثة الشعرية القطيعة والخصام مع سلطة اللغة إلى ابعد حد، وبهذا يكون الشعر في ظل تجريب الحداثة هو "المؤسسة النقيض التي تشيد بناءاتها في فضاء الحرية، مستقلة عن ضوضاء السلطة وأنساق الأيديولوجية ودعاوى جماليات النظام، حيث تسترد اللغة اعتبارها وفاعليتها المؤسسة للواقع في مواجهة وظيفية اللغات الأخرى ومرجعيتها إلى الواقع، مملكته- أي اللغة الشعرية- هذا السحر البدائي والنكهة الأسطورية زمن كانت اللغة تتمتع بقوة الفعل"(٧).

والمبدع المعاصر ينتج سياقا خاصا به عندما "يقوم بعمليتين متكاملتين: في الأولى يجرى اختيارا في مفردات مخزونه اللغوي، وفى الثانية يجرى عملية تنظيم لما تم اختياره بحيث يتلاءم هذا التنظيم مع النسق الذي يدور فيه الكلام"(٨).

إذا اعتبرنا أن السياق مسار نصي لوجدنا أكثر من سياق يشكل العمل الإبداعي، وإن تداخل هذه السياقات في أنظمة واحدة يخلق سياقا كليا، وبالتالي تندمج فيه كل السياقات الفرعية ليس على مستوى التأويل الذي يقبل تعددية غير محددة، ولكن على مستوى ما فرضه النظام الكتابي على القارئ من تعدد في تركيب النص وتراتيبه وقرآنيته بسبب هذا النظام، وكأننا أمام أكثر من سياق يمثل صيرورة دلالية ما، هذه الصيرورة نتجت عن وجود بنيات نصية متحولة ومختلفة، تجعلنا نتبنى مصطلح الالتفات، وندخله مجال التداول النقدي، وننقله من حقل مجال اشتغاله الجملة في الدرس البلاغي إلى حقل آخر محل اشتغاله النص- في دراستنا هذه- سيصبح الالتفات النصي ومفهومه تغيير مسار السياقات البنائية للنص او عدول من هيئة بنائية مكتملة إلى هيئة بنائية أخرى، تعمل على جدل العلاقة بين نصوص عدة، أو ما يحدث في النص من انتقالات او تبدلات وتحولات في مستوى البنية من خلال التداخل النصي والتكرار، والمزج الإيقاعي، والارتداد المشهدي، وامتزاج اللغات الاخرى واللهجة العامية وذلك رغبة في إيجاد نص مفتوح متعدد الدلالة يتسم بالعمق والثراء والدراما البنائية.

وتطرح الدراسة سؤالا: لماذا لم تعرف البلاغة القديمة مصطلح الالتفات النصي؟

الإجابة: لما كانت الجملة هي وحدة الخطاب انصبت رؤى البلاغيين عليها يوصفها أساس البنية التي تقوم على الشفاهية، وارتبط الالتفات البلاغي بها ولهذا لم يكن من الممكن أن تعرف البلاغة القديمة مصطلح الالتفات النصي أو معالجته إذ كان السائد من سبل التلقي شفاهيا, فالشعر القديم كان قائما على علاقة مختلفة من حيث الإنتاج والتلقي، وقضية الإعلام تتشكل عبر كل ما هو خارج الكلمة.

ومن الدوافع التي كانت وراء تبنى الدراسة مصطلح الالتفات النصي:

أولا اعتقادنا بان البلاغة كانت فنا لتشكيل الخطاب, ثم تطورت حركتها لتستوعب التعبير اللساني كله، واستطاعت في الوقت نفسه بالاشتراك مع الفنون الشعرية أن تستوعب الأدب عامة، الذي يقوم أساسا على المخالفة سواء أكانت في الاستخدام أم في علاقة الدال بالمدلول أم في التركيب والتشكيل, هذه المخالفة تحدث التفاتا.

ثانيا اختلاف آليات الكتابة التجريبية خصوصا في الشعر حتم البحث عن آليات قرائية جديدة تستوعب هذا الخطاب المتوتر العميق, الذي يولي اهتماما كبيرا بالتشكيل ويدرك في الوقت نفسه جدل العلاقات النصية التي تولى اهتماما بالعلاقات ودلالتها.

ثالثا: كان الالتفات البلاغي / الجملة قارا في الحيز المعنوي الذي تطرحه حركة الجملة، لكن الالتفات النصي خرج على هذه المساحة المعنوية واعتنق حركة الشكل إيمانا بأن الشكل في حد ذاته معنى، كما أن الفصل بينهما عملية تعسفية.

رابعا: كل انحراف عن المثالي أو المعياري في بنيته يحقق التفاتا نصيا, هذه الالتفات يحدث لذة نصية, يقول بارت:" إن لذة النص لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر ولا من النمط البطولي، ولا من النمط الطغياني نموذجا لها. فهي في غير حاجة أن تتقمص استعداد القتال. فلذتي تستطيع أن تجعل من الشكل انحرافا"(٩).

خامسا: أعانني تعدد المفهوم البلاغي القديم للالتفات ودلالته اللغوية على صك هذا المصطلح لنؤكد أن المصطلحات البلاغية قابلة للتداول النقدي الجديد، وقادرة على احتواء النصوص الجديدة, فكان الالتفات النصي ملاذا مرحليا، لجأت إليه كمقاربة أولى لتوضيح ما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين بـ التجريب البنائي هكذا كان الالتفات النصي مصطلحا إجرائيا في المفهوم قبل اختباره، نرغب به تحديدا أكثر من مركز نصي كتابي في السياق ذاته.

الالتفات عبر التناص

يتجلى الالتفات النصي عبر آلية التناص في مستويات عدة:

أولا المستوى الإفرادي:

التناص في هذا المستوى يتحقق عبر مفردة ما، اكتسبت شيوعا واستقرارا في ذاكرة الوعي الجمعي، وأصبحت هذه المفردة تختزل معرفة وترتبط بدلالة معينة، في الوقف نفسه تقوم هذه المفردة بعملية الالتفات، حيث ينصرف النص في لحظة الاصطدام بهذه المفردة عن جسده إلى جسد آخر/ النص الغائب الحاضر في آن/ النص الموازى "لقد صار كل منهما يستدعى الآخر بشكل فيه الكثير من الآلية، ولم يكن ذلك لخصيصة داخلية في أي من الطرفين، وإنما لصيرورة الخطاب وتماسكه الذي ينتمي إليه أمثال تلك الكلمات فربط بين مكونيها ربطا وثيقا"(١٠).

وهذا النمط من التناص أو الالتفات النصي عبر مفردة يحقق حركة في النص بشكل أوسع وأعمق إذ "يطبع هذا التناص بسمة الحرية إذ لا تنتقى من الخطاب تركيبا بعينه وفقرة محددة بما قد يخل بالمحتوى الكلى من جهة أخرى ومن جهة ثالثة فان التناص الحر يعمل على تهجين الشكل اللغوي لعناصر السياق الذي يرد فيه بهدف اختراق حاجز التابو الشعري.. أي انتهاك مواصفات المتلقي لما هو شعري وما ليس شعريا "(١١)من خلال التهجين والانتهاك يمارس الالتفات حضورا فاعلا كما في قصيدة أزل النار لحسن طلب:

املأ رئتك من عرق السوس
وخبئ رئتك في عنق القاموس
وضمد نفسك
بالعهن
وحدد حسك
في نهر **الأنوار**
الوسولسة
أو بحر النيران
الخنلسة
كي تنفى في أبخرة
الطلسة أم في فصوص الياقوت(١٢).

يلتفت النص إلى الخطاب القرآني من خلال مفردة العهن ويمارس النصان خصورا جدليا بالمفردة تستدعى قوله تعالى: {وَتَكُونُ الْجِبَالُ كَالْعِهْنِ الْمَنْفُوشِ} (١٣)ثم يلتفت النص إلى الخطاب القرآني في قوله {**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ * مَلِكِ النَّاسِ *** إِلَهِ النَّاسِ * **مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ***}(١٤) من خلال مفردتي الوسولسة، الخنلسة.

هذه الخاصية الالتفاتية تحقق نشوة في التلقي والتواصل عبر مفردات لها سمة التعالي والخصوصية والقداسة، وتتحرك في أفق دلالي يضفى على القصيدة تعددا دلاليا.

أما الالتفات النصي عبر التناص عن طريق المفردة الواحدة من الخطاب الشعري القديم أو الحديث فانه لا يتحقق عبر هذه الخاصية لان الخطاب الشعري يتسم بعمومية المعجم، والمفردة ليست حكرا على احد بعينه، في الوقت نفسه تخضع هذه المفردة لقانون الصيرورة والتطور على اعتبار أن اللغة كائن حي يعبر عن رغبات الإنسان المرتبط بواقعه الإنساني والتاريخي واللغوي، غير أن هذه المفردات تتخلى عن خصوصيتها في العملية الشعرية، يفرغها الشاعر من دلالتها التداولية ويشحنها بطاقته الخاصة، "هكذا تصبح اللغة في الكتابة خارجة على كل نسخ للواقع وخارجة على كل التصنيفات التي ساقتها البلاغة و(عائلتها) وحطمت لها النصوص دون تمييز وخارجه على الفعل في اللغة والواقع"(١٥)ويخضعها لقانونه التركيبي الإبداعي الجديد، وقد أوغل الشعر الجديد في هذه الخاصية وعمل على مفارقة الدلالة السابقة مفارقة تامة، وتكتسب هذه المفردات دلالة جديدة في بنائها الجديد القائم على اتساع المسافة بين الدوال والمدلولات من المفردات التي لا تحقق تناصا في مجال التضمين الشعري لا مسهل الممتنع مما يضفى خاصية الغموض التي لا تتقبلها التلقي البسيط / السلبي.

ومن هنا يتأكد أن" مع الشعر المعاصر تتحول اللغة شيئا فشيئا إلى حقل التأمل، ويتصاعد فعل الدوال في بناء النص في البدء، ومع الشعر الحر تلحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة"(١٦)، وتتشى المفردات بدلالة أسماء الأعلام سواء أكانت أشخاصا أو أماكن، لأنها تحمل دلالة ثابتة، بل الألفاظ في حد ذاتها لا تؤدى معنى، غير أنها تكتسب وجودها بالقرائن في الإسناد أو العلاقات و"تغيير اللغة هو إعادة تشكيل لهذه القرائن والعلاقات بين الكلمات حتى تخرج اللغة من سكونيتها"(١٧).

الالتفات النصي في هذه السياق يقود إلى دلالتين متداخلتين تضيفان على النص تماسكا وانفتاحا في آن عبر إيماءة خاطفة وعميقة في آن كذلك، فالحدث اللساني "هو تركيب عمليتين متواليتين في الزمن متطابقتين في الوظيفة وهما: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها.. فإذا الأسلوب يتحدد بأنه توافق بين العمليتين، أي تطابق لجدول الاختبار على جدول التوزيع"(١٨)، فالكلمة تؤدى دورا كبيرا في عملية القراءة لما تحققه من التفات متحرك، وما تمثله من أهمية في تشكيل حركة الأسلوب، وما تضفيه من أبعاد وتفجر طاقة التأويل، وما تكشف عنه من مساحات معرفية وقيمة جمالية "إذ الكلمة حاملة لقيم اسلوبية معينة في نص محدد، وداخله بهذه القيم في نص جديد، بانية لدلالة مغايرة لنصها الأصلي"(١٩).

ثانيا الالتفات النصي عبر التناص التركيبي:

يتجلى الالتفات النصي في هذا النمط بصورة واضحة عبر الانتقال من النص الإبداعي إلى النص المستدعى، يمارس فيها الأول جدلا وحوارا وتساؤلا مع الثاني في علاقة تعتمد على التواتر والتوالد، فيصبح القارئ أمام نصين في نص واحد متحرك، ينتقل من حالة إلى أخرى مما يكسر رتاج الانغلاق في البنية والدلالة، فعندما يلتفت النص إلى خطاب ديني يسمى اقتباسا وعندما يلتفت إلى خطاب شعري يسمى تضمينا وله في الحالتين مستويات عدة أهمها:

الالتفات النصي عبر التناص التام:

يواجه القارئ في هذا النمط نصا متحركا، يلتفت يمينا ويسارا، يواجه نصا مركبا، يستدعي فيه الشاعر الخطاب القرآني بتمام عباراته دون تحريف أو تفكيك، ليبقى نصا متعاليا، يذهب إليه النص الشعري ليحاوره ويتجادل معه ويستمد منه قدرة جديدة على الحركة والتغيير على اكتساب الطاقة التي تفتح شهية التأويل والتأمل، فيبنى النص الشعري من خلال تمازجه للنص المستدعى ومناوشته وسكناهما معا في رداء واحد.

يأتي النص المستدعى في بداية القصيدة استهلالا، فيلتفت إليه النص ليستمد منه الحركة والنشاط والنمو الامتدادي والرأسي في آن كما في قصيدة (الموت بينهما) لصلاح عبد الصبور:

صوت عظيم

والضحى
والليل إذا سجى،
ما ودعك ربك، وما قلى،
وللآخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى...

صوت واهن

أين؟
أين عطائي يا رب الكون
ها أنا ذا أتعثر بين البابين
ها أنا ذا أسقط في المابين
قربت، فأعطيت
حتى بللت الشفتين بماء النسيم،
وانبت الريحان على الكتفين
ثم منعت:
قنا وقد الجفوة في القلب، يا حرق العينين

في مللي أتقلب يا ربي،
أتلقى كل صباح خنجر ضجري في صدري مسموم
الحدين

... ...

صوت عظيم

وعلم آدم الأسماء كلها
ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني
بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين
قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا
إنك أنت العليم الحكيم
قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم...

صوت واهن

لا..لا
لا أجرؤ يا رباه
وكيف أسمي الأسماء؟
هل تكرهني يا ربي، حتى تنفخ في قصبة جسمي
الناحل...
ما صنت زمانا من أسماء
اصرف عني تكليفك يا فياض الآلاء.

... ...

صوت عظيم

فاخرج منها فانك رجيم
فاخرج منها فانك رجيم

صوت واهن

دثريني.. دثريني!
زمليني.. زمليني!
وخذيني بين نهديك وضمين، (٢٠).

البنية النصية التي شكلت قصيدة عبد الصبور تكسر أفق الغنائية امام تحولات الموضوع / المعنى وتعدد الأصوات، فأصبح الالتفات قائما على تحولات النصوص: النص

الديني / الضيف، أو النص المتعالي والنص الشعري المضيف وفى هذا التحول البنائي يتحرك النص نحو كلية متحولة دلاليا, يفتح النص من خلالها اتجاها للتواليدية, فيصبح نصا متشعبا إيقاعيا وتركيبيا ودلاليا, فصوت عظيم يمارس حضورا متعاليا منذ العنوان وامتدادا إلى جسد النص المقدس، الذي يفتح أفقا قرائيا, فيحدد القارئ الدلالة المتموضعة في النص الديني / محمد، ثم يلتفت النص إلى سياقه الشعري عبر صوت واهن ويحدث تماسا بين الخطابين وتداخلا دلاليا فيلتفت القارئ إلى دلالة أخرى: محمد، فيتماهى النبي والشاعر عبر بنية الالتفات النصي التي يقودها التناص، هذا التمازج الجدلي في طريقة البناء المتحول عبر سياقات متغيرة تنتج نسقا عميقا يتسم بالحركة والغموض الجميل الذي لا يفضي إلى غوغانية لغوية أو دخول في نفق معتم، بل تخلق مناخا دراميا متداخلا يفتح قدرات الذات على المقدس والاعتيادي.

الالتفات عبر التكرار:

نعنى به التكرار التركيبي المتحول على مستوى الإسناد والرؤية والدلالة, وليس التكرار التوكيدى بل التكرار التوليدي, الذي يسم للشاعر بالحركة ويفتح أمامه آفاقا ممتدة مستغلا طاقة البناء الترددي من خلال المفردة أو التركيب وفى الحالتين تكون المفردة أو التركيب في إطار الامتزاج النصي إلى مفارقة الجزء إلى الكل التصاعدي وصولا إلى هيئة الخطاب حيث" التكرار من شانه أن يخلق قدرا كبيرا من الانسجام والتالف بين عناصر النص ومكوناته ويسمح بالاستمرار في بنائه, الأمر الذي يجعل من النص وحدة منسجمة ومتسقة"(٢١).

التكرار في شعر الحداثة لا يقوم على التدرج أو الثبات الدلالي ولكن يعتمد على التصادم المعنوي على الرغم من عدم التغيير في اللفظ المكرر الذي يقوم بدور ضابط الإيقاع الدلالي المتحول عادة، لان شعرية الحداثة لا تعتمد على الغنائية المفرطة بل تتخذ من الدرامية وجهة للتفريغ النفسي، هذه الدرامية هي التي تفتح النص على أفق يربك القارئ ويدهشه ويلزمه بالنشاط والمداورة والدهاء في ترويضه.

الالتفات عبر المفردة:

تقوم المفردة بدور الالتفات النصي عن طريق تحولها الدائم في سياق البنية الكلية للنص وهذا ما يجعلها متعددة الدلالية في ظل إسنادها وفى نفس الوقت تخلق التفاتا مماثلا عبر خاصية الرؤية التي يشكلها النص في تراكمه وحركته عن طريق التحول الدائم في سياق الإسناد.

والالتفات المستمر القائم على التكرار الإفرادي / اللفظي المتغير في علاقته الإسنادية وحركة بنائه الدلالي كما في قصيدة كلمات لأدونيس:

كلمات لها اجل وبيوت

كلمات تموت
وهى حبلى...سكنا
وطنا راودته شردنا
في تقاطيعه، ارتسمنا
حول افاقه غصونا
وارتسمنا رؤى وعيونا
كلمات رمت قشرها رافقتني
في طقوس المدينة
ودخلنا مقامتها، احترقنا
حلما.. ها هنا دفنا
جثة العالم فتسمنا
ارثه استعدنا
لهب الفطرة الدفينة
كلمات تسافر في صرخة الطفولة
كم حلمنا خطانا مزجنا الطاولة
بالجنون احتمينا
ببراكينه...
كلمات
حضنت صمتنا وماتت
.... وحرقنا مناديلنا وقرانا
صورة،
وذبحنا
حلما كالخروف
بين إيقاعها والحروف
... وامتزاجنا بها ورقدنا(٢٢).

العنوان كلمات بوصفه مفتاحا لغويا أساسيا للنص الكلى، يتحمل بطاقات جمالية ودلالية في كل ما تردد، "فالكلمة المكررة أو الصورة المكررة لا تعنى نفس ما عنته في المرة الأولى، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار ولا تقع حادثة مرتين, لانها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل"(٢٣).

يقوم الالتفات النصي في هذه القصيدة بدور كبير في تحويل النص إلى بنية دلالية معقدة فالنص يكسر اعتيادية الالتفات المتحرك في أفق ممتد ومتعرج، يهدم ذائقة التوقع إلى دهشة المفاجأة في كل حالة من حالاته، فعلى الرغم من أن التكرار يقوم بعملية التماسك النصي، غير أن شعر الحداثة يفتت المفهوم الكلاسيكي، الإعلامي، التواصلي لفكرة التماسك النصي، ويعتمد على آليات التماسك الدلالي الذي يتخذ من التفجر الإسنادي طريقا له، فهو يثبت التماسك بمفهومه المجرد المحدد وينفيه في الآن نفسه، فيكسر عملية التواصل والتماسك الهدفي، فالشاعر يحول المطلق أو الكلي الذي يتبلور في استخدام التفكير في مفردة التحول الدلالي كلمات، التي وردت عنوانا إلى نسق خاص / كينونى، وأولى علم اللغة النصي اهتماما كبيرا للعلاقة بين النص وعنوانه، "إذ ينطلق في ذلك من أن وضع عنوان النص يتأثر باعتبارات سيمولوجية ودلالية وبراجماتية"(٢٤)، كما أن " العنوان - بما في ذلك العناوين الفرعية أو الداخلية- قيمة سيميولوجية أو أشارية تفيد في وصف النص ذاته"(٢٥)، فهو البوابة الأولى أو العتبة الأولى على حد تعبير جيرار جينت والتي يلج عبرها القارئ إلى عالم العمل وقد مالت شعرية الحداثة في تكوينها البنائي أو التركيب إلى القصر متجها إلى الإيماء أكثر منه إلى الإفصاح، فالعنوان القصير الناتج عن التركيب أو الحذف، يمنح القارئ فرصة التخييل والتأويل والتعدد القرائي، فالعنوان له حضور فاعل واستراتيجية دالة في قراءة العمل الأدبي فهو" سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي إكراها أدبيا، كما انه الجزء الدال من النص الذي يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص المساهمة في فك غموضه"(٢٦)، أو يقلل منها

وإذا اعتبرنا العنوان في قصيدة أدونيس نصا مصغرا أو وحدة نصية فانه يختزل النص الكلى أو الوحدة النصية الكبرى من خلال علاقاته البنائية والسيميوطيقية التي يمارس فيها الالتفات النصي حركة الوجود في العنوان كلمات، ثم تمارس حضورها في النص متشظية من خلال تكرارها الذي بلغ أربع عشرة مرة، الذي يوسع من انتشارها الدلالي القائم على الصراع والانهيار والتشتت والاشتباك تارة مع الذات، وأخرى مع العالم، وثالثة مع الأشياء، انه عالم الشاعر يتمظهر من خلال البوح/ الكتابة / كلمات، هذه الكلمات التي تفارق نسبها ونسبتها وتنتمي إلى المطلق الذي يعانيه الشاعر وتعاينه اللغة، فيسكن في النص عبر التحول والالتفات والتنامي:

- كلمات لها أرجل وبيوت
- كلمات تموت

تفارق كلمات هيئته وتتحول من إسنادها: **الحركة والموت معا حسب طرح المسند** إليه:

أول ← تموت إلى **وجود فارق: موت** ← قشرها ثم انتسبت **إلى الذات رافقتي** ويمارس التكرار فاعليته **في أحداث الالتفات من خلال كلمات: جدل الحركة والسكون**

- **كلمات حضنت** صمتها وماتت
- **كلمات**

تتبنى **الذات في ظل الالتفات الضي – موقفا مختلفا**، فقد تتحول من سلبيتها بوصفها مفعولا به **إلى ذات فاعلة تثبت الروح في** جثة هامدة، **تحتاج إلى وقود**، ذات ايجابية، يتعانق **المسند والمسند** إليه **في آن** ليمارسا التغيير والتفجر والثورة **في ظل حركة الالتفات**:

وامتزجنا بها ورقدنا
فوقها
ونهضنا
وبدأنا وعدنا
والمدى جامح
كلمات
كلمات هي **الثورة**
اجترحنا

الذات في شعر الحداثة تتطهر بالكلمات / **الكتابة**، وترى في ذلك طقسا جنائزيا لها في **ظل التردي** والتسلط وقسوة الواقع وتفككه وانهياره، إنها عادة خلق للهوية فـــ "نحن نستخدم **العمل الأدبي لنرمز إلى أنفسنا** وأخيرا نعيد استنساخها، **فتأخذ النتاج** إلى داخلنا ونجعله جزءا من ثروتنا النفسية الخاصة – فالهوية تعيد خلق نفسها"(٢٧).

البنية المتشعبة **أو** المتشظية القائمة على الالتفات **النصي الذي** يقوم على التكرار يخلق نصا مفتوحا متعدد الدلالية وفق وعي جديد بالكتابة والحياة "وكأن اللغة والتشكيل وتركيبة **النص أو** بنيته الشاملة هي **الحقول التي** يطلق فيها شاعر الحداثة معول التجريب من اجل **إنتاج شعري** فيه من الجدة والحداثة قدر ما **في** الحياة والفكر من جدة وحداثة"(٢٨).

الالتفات عبر التكرار المركب:

يؤدى الالتفات عبر التكرار المركب **إلى تنامي النص**، وفتح دلالته مع كل حالة التفات، فيحدث انتهاكا للمتوقع على المستويين: التعبيري / التركيبي **والدلالي**، يلجا إليه شاعر في الوقت نفسه ليكسر الرتابة التكوينية للنص والحالة النفسية التي تسير في اتجاه تلاحم النص، **فكلما** ازدادت حالة الالتفات زادت درامية النص وتشابكه **الدلالي** خصوصا عندما يكون النص

الإبداعي مطولا من حيث البنية، كما في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش الذي يعد قصيدة واحدة قصيدة تسجيلية اعتمد النص فيه على بنية أحادية انحازت إلى التعددية والثنائيات المتضادة والأشياء المتداخلة فهيمنت عليها الحركة والتداخل والتلاحم، ومن هنا جاءت البنيات النصية قائمة على الانحراف والتجاوز والالتفات عند تكرار بعض الصيغ مثل:

- قلنا لبيروت القصيدة كلها، قلنا لمنتصف النهار:
بيروت قلعتنا
بيروت دمعتنا
ومفتاح لهذا البحر كنا نقطة التكوين(٣٩)
- بيروت -قصتنا
بيروت غصتنا
وبيروت اختبار ا□. جرينك جرينك(٣٠)
- بيروت صورتنا
- بيروت سورتنا(٣١)
- بيروت لا
ظهري أمام البحر أسوارا و..لا
قد أخسر الدنيا..!
قد اخسر الكلمات
لكني أقول الآن: لا
هي آخر الطلقات –لا
هي ما تبقى من هواء الأرض-
هي ما تبقى من نسيج الروح لا
بيروت –لا(٣٢).
- بيروت فجرا:
يطلق البحر الرصاص على النوافذ.ففتح العصفور أغنية
مبكرة(٣٣)
- بيروت ظهرا
يستمر الفجر منذا الفجر(٣٤)
- بيروت عصرا
تكثر الحشرات(٣٥)

- بيروت ليلا:
لا ظلام اشد من هذا الظلام
يضئ قتلى(٣٦).

تردد هذا المقطع عبر القصيدة تسع مرات, والمقاطع السابقة تفاوتت في عدد ترددها مما أحدث تشبعا ذهنيا ومكانيا في القصيدة وجدلية بين عناصر تكوين النص عبر وحدات نصية معينة, "والوحدة النصية هي مكون بنائي من مكونات الدلالة النصية تتشكل من مجموعة جمل دلالية"(٣٧), يتجلى من خلالها النص في شكل حشد من الوحدات المتناوبة, " وتأتي لتضئ الواقع بشكل دوري, وتكشف التناقضات التي تعتمل في صلبه, ثم تغور من جديد في نبعها"(٣٨).

الالتفات عبر الإيقاع / الموسيقى

يقوم الشاعر فيه بانتهاك النظام الموسيقى الخليلي القائم على وحدة التفعيلية في النص كله ويلتفت في النص إلى نظام آخر تختلف فيه التفعيلة, فتصبح البنية الإيقاعية قائمة على المزج والتحول من سياق إلى آخر وهنا تتجلى فكرة الالتفات الذي يكشف رغبة المبدع في الخروج من اسر البنية الأحادية التي تكبل الانطلاق النفسي والشعوري المتعرج والمتموج صعودا وهبوطا أمام وعى جديد بالحرية وأمام اقتناص فرصة لتحقيق الذات المتطلعة إلى الحركة وهي تمارس انفلاتًا قويًا في قبضة النظام الصارم وسلطة النص وآلياته المعيارية، فهي تعرف حضورها وسط الزخم المتراكم والانهيارات المتعددة، هذا الوعي واتساع الرؤية يتطلبان اتساعًا مماثلا في قدرة التجاوز، وقدرة الخلق والبحث عن آليات مناسبة تكون في حجم التطلع والحلم, فبدا الشعراء يمارسون البحث عن تجارب جديدة أكثر عمقا وأكثر حرية وعن نص موازن للجنون الإبداعي, هذه العملية أضافت إلى خلخلة آليات التلقي له, وأحدثت خدشا في الذائقة, وهذا ما يحدث نشوة في التلقي, "فإذا صدمنا الشعر وفاجأنا وأدهشنا عنى هذا انه نقلنا من جماليات ألفناها إلى جماليات غريبة عنا, أي نقلنا من أفق توقعات مألوفة ومعتادة إلى أفق جديد على الذائقة والقارئ, وهذا مؤشر على احتمالية صعوبة هذا الشعر وصعوبة فهمه"(٣٩).

وقد تعددت صور الالتفات الموسيقى في القصيدة الحديثة فتجسدت في:

١- الالتفات التفعيلى المقطعى:

تتشكل هذه الصورة عبر المزج التفعيلى المقطعى وتنبني فيه القصيدة من أكثر من مقطع هذا المقطع يمثل نصا ذا عنوان مستقل أو بدون عنوان يختلف كل واحد منها في تكوينه التفعيلى, وتشكل هذه النصوص نصا كليا متحركا "يناط به في المزج المقطعى وظيفة استيعابية لظاهرة التنوع الإيقاعي, فهو المسئول عن تنظيم التحول الوزني من تفعيلة إلى أخرى, النص

باعتباره مصطلحا بنائيا, ينسق هذا التنوع في بنية إيقاعية واحدة, إن اختلفت تفاصيلها وملامحها فإنها تنسجم في كلية بنائية بفعل النص"(٤٠). ومن أمثلة الالتفات التفعيلي القائم على التحول المقطعي نوعيا قصيدة الشاعر عادل عزت التي تنبني من ثلاثة مقاطع أو قصائد قصيرة مقطعية، تتمازج وتنبني منها القصيدة العامة او النص الكلى:

١- الشتات المقدس

طقوس الليل في الصحراء يبدأها نحيب الماء في الآبار، والوحدة تبزغ تختفي
كعيون أسراب تهاجر في البحار هنالك ارض تخطف الأرواح تبعثها
هنالك برحلة الأنهار.. أرواح في هذا الشتات؟
فقلت أعود، لكن الليالي أقلقتني: تستطيع الآن أن تنادى وتنادى أينما راحت خطاك
هناك آماد من النشوات في هذا الشتات
الم تحلم سيئا أن تعيش وان تموت بغير أن تأتى إليك قوافل الأموات؟
تعال.. تعال للصحراء الأطيار في حلك البحار لرحلة الأنهار... هيا.. كلها فوضى
مقدسة فادخلها إلى الإيقاع في الإيقاع لن تأتى إليك قوافل الأموات(٤١).

في هذه الحركة يستخدم الشاعر تفعيلة بحر (الهزج) مفاعلين //٥/٥/٥ التي تتكثف حركة الشتات وسرعة تلاحقه عبر سمترية تتواصل عبر تناغم حركي وسكوني الغلبة فيه للحركي الممتد، الذي يبدأ بمقطع جمعي وتد مجموع (//٥) ثم تتوالى الأسباب (/٥)، وتتجسد أبعاد النص الدلالية من خلال تلاحق الامتداد اللا متناهي عبر الزمان: الليل، المكان: الصحراء اللذين يباشران- في الوقت نفسه- التفافتهما عبر التكرار الإفرادي: (الليل – الصحراء)

وفى الحركة الثانية يلتفت النص إلى إيقاع آخر عبر نغمة / تفعيلة أخرى تختلف في بنيتها الإيقاعية عن التفعيلة الأولى التي تكونت فيها الحركة الأولى:

٢- أشواق الزاهد الشرقي

شطحات اللؤلؤ المأسور في النور، ولون غسقي يتوارى... سوف انسلب
إلى أن يتلاشى الكل فيما يتناهى – آه لكن وصولي مستحيل
إنها الأهوال لا ترضى وقد ولى زمان الزاهدين
كل من أمعن في الإخلاص لن تأبه له الأفلاك لم تأبه له الأيام فاستيقظ من أشعاره
مستغربا قالت له الأنذال لا مأوى لنا إلا عشرات التجارة
فاختفت حيث النفوس القزحيات الحيارى حولت أهواءها محوا مع الصبح وفى الليل
منارة
شطحات اللؤلؤ المسحور في النور كلانا في مغارة

إنها الأهوال لا ترضى. لقد ولى زمان الزاهدين(٤٢).

وفى الحركة الثالثة يلتفت النص إلى إيقاع ثالث يعتمد على تفعيلة بحر المتقارب فعولن //0/0:

٣- وطني

شذا في ليالي القرى لو تحركه الريح يمضى إلى امرأة تشبهني وتأبى إلى قلبها يتسلل طيفي كرؤيا.
على جسمها ألف حلم بجسمي وتأبى
فهاجرت: نار وعشق وسنبلة تتغير تبعا للون احتراقي غيوم البحار تغيبني
في اختبار طويل، وناس الأراضي الغريبة منفى
خلاصي دخولي بشعر يدمدم متصلا بجنون الزنوج ولكنني أستفقت، شوقا مخيفا إليها
رجوعا إليها إليها
إلى امرأة تشتهيني وتأبى(٤٣).

بالتأمل في تفعيلات الحركات الثلاثة نجد أن الحركة الأولى (مفاعلين) والثانية (فاعلاتن) والثالثة (فعولن) قد أحدثت تموجا إيقاعيا موازيا للتموج النفسي الذي تطرحه القصيدة، فهي ليست عملا مجانيا، كما أن الالتفات التفعيلي" ليس مجرد إمكانية نظرية أرتاها البعض في طبيعة التفعيلة العروضية، وجدت عندهم تطبيقها الإبداعي، وإنما هي حتمية دلالية، وضرورة تشكيلية تنبعث من الممارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظري"(٤٤).

وهناك بنية إيقاعية تعتمد على الالتفات من غير فصل بين نصوصها بعناوين فرعية أو غير ذلك، فلا يحدد الشاعر مواضع الانتقال من نسق إلى آخر، ولكن الالتفات بين التفاعيل يحدث بطريقة تلقائية طبيعية بدون فواصل وذلك استجابة لحركة الذات وفعلها القادر على اختراق النمط التراكمي أو التتابعي كما في قصيدة: العشب لعبد الحكم العلامي:

الماء لي
ولك اصطياد العشب في هذا الخلاء
ستكون عيني قاربا
ويداي مجدافين
فاضرب خيامك قرب مائي
هذه الطلول عفية
ورسومها قوالة
شجر التذكر فارع

أو موائد العشاق ثكلى
فاضرب خيامك قرب مائي
وادع الرواحل أن تنيخ
لا بأس أنت على قدر:
كنت أقوم بهذا البيد
أطلق خيلي
أورد بادئة النبع دلائي
ثم أعود لأهل الحي
بصافي الماء
كنت أقوم بهذي البيد
أهيئ هذا العشب لوصل حبيبي(٤٥).

تبدأ البنية النصية بالتشكل عبر إيقاع بحر الكامل متفاعلن ///٥//٥ بتحولاتهن لتلقط الذات هذا الإيقاع التفعيلى وهى تعترك مع عالمها محاولة تأسيس هوية لها بل تسعى إلى إقامة عالم خاص بها في الوقت الذي تعرف طريقها جيدا وسط التراكمات وانهيارات الواقع:

ستكون عيني قاربا
ويداى مجدافين
اضرب خيامك قرب مائي

يستمر هذا البناء الإيقاعي معتمدا على تواصل تفعيلة الكامل الملائم لصوت الذات الفاعلة المتلاطمة المتحاورة مع الآخر / العالم، حتى تخرج من الفعل إلى حالة التذكر المفاجئ، وتفارق المجاز في هيئته إلى السرد، وتلتفت إلى إيقاع مختلف يتسم بالحركة والسرعة والتلاحق، حتى تستجيب ذاكرة الواقع أو الحلم عندما تعري الذات نفسها في لحظة، وما هذا الالتفات إلا شكل من أشكال حضورها، فيكون التحول / الالتفات من تفعيلة الكامل إلى تفعيلة المتدارك الخبب فاعلن /٥//٥ المتحولة إلى فعلن /٥/٥ أو فعلن ///٥- أكثر فاعلية، حيث تستجيب اللغة للتحولات الإيقاعية عندما تستغرق الذات في التدفق والتلقائية، ويساعدها هذا التحول / الالتفات على فتح مخزون الذاكرة، فتسرد ما لديها من نغم يتسم بالسرعة كركض الخيل:

لا بأس أنت على قدر: /٥/٥//٥ متفاعلن - ///٥//٥ متفاعلن (الكامل) يتجول الإيقاع

إلى:

كنت أقوم بهذى البيد /٥//٥ فاعل /٥// فاعل /٥/٥ فعلن /٥/ فعل (المتدارك / الخبب).

الالتفات عبر اللغات الأجنبية واللهجة العامية

في هذا النمط تلتفت اللغة إلى مستويات أدائية أخرى مثل استخدام اللغات الأجنبية في النص الشعري - إما في العنوان وإما في المتن - أو اللهجة الدارجة / العامية وذلك لكسر التوقع عند القارئ عن طريق انتهاك حركة اللغة وجسدها الواحد رغبة في توحيد حركة البوح الإنساني، وكشف حالة التقارب والتداخل بين وسائل الأداء المتغير، تؤكد التوحد مع الآخر مهما اختلفت الهوايات، أو الوعي به والاختلاف معه.

استخدم أمل دنقل في عنوان قصيدته الالتفات عن اللغة العربية التي تشكل نصه إلى اللغة الفرنسية: Petit Terianor ثم التفت عنها إلى الفصحى في العنوان نفسه عندما وضع ترجمة له: (الملهى الصغير)، ثم تتوحد الدلالة عبر الالتفات بين العنوان والنص، فالذات تمارس حضورها مع المكان: وربما لجأ الشاعر إلى الالتفات عن النص إلى الفرنسية ليؤكد أن هذه الأماكن تعرف بهذه المسميات ويرتادها من يتكلمون هذه اللغة: الطبقات المفارقة المختلفة.

لم يذكرنا حتى المكان
كيف هنا عنده
والأمس هان؟
قد دخلنا....
لم تنشر مائدة نحونا!
لم يستضفنا المقعدان!!
الجليسان غريبان
فما بيننا إلا ظلال الشمعدان!
انظري،
قهوتنا باردة
ويدانا – حولها - ترتعشان
وجهك الغارق في أصباغه
وجهي الغارق في سحب الدخان
رسما
(ما ابتسما!)
في لوحة خانت الرسام فيها
المستكان!!(٤٦)

استطاع الالتفات أن يحقق بعدا دلاليا عبر جدلية العنوان والمتن، العنوان هو ينحاز إلى اللغة الفرنسية يؤكد امتزاج اللغتين وتنافرهما وابتعادهما في علاقتهما الإنسانية في آن حيث تستشعر ذات الشاعر أنها لا تجد نوعا من التلاؤم والتعايش والامتزاج مع ا الآخر، الذي يحرك المكان لطبيعته الفرنسية وعالمه المختلف عن عالم الشاعر العربي، حتى أن المكان (Petit Terianot) ينكره ويتنكر له، ويشعر داخله بالاغتراب داخل المكان وداخل نفسه، فلم يستضفهما المقعدان هو وحبيبته، ويداهما ترتعشان، لقد فقدا الابتسامة والشعور بالأمن.

كما يستخدم الشاعر السوري شاهر خضرة الالتفات إلى الإنجليزية عبر عنوان القصيدة (Metaphysical Summit) ولم يضع ترجمة له، وفي هذا تتجلى حركة الالتفات بين اللغتين: الإنجليزية والعربية، فيتطلب من القارئ أن يقوم بالترجمة واستنطاق الدلالة من خلال جدل العنوان النص.

فالعنوان ذروة ميتافيزيقية يمارس حضوره عبر الالتفات من اللغة الإنجليزية إلى العربية في مستهل القصيدة:

إنها الذروة. استذكر
ما عانيت من سفحي إبان الصعود
فكأني أحمل الصخر ولا ينبذني الصخر
قدم ترقى وأيد تتشبث
صاعدا بين زفيري ورجائي
ها وصلت الآن(٤٧).

استخدام اللغة الأجنبية في نص عربي يقوم بكسر التوقع عند القارئ الذي أصبح منتجا مشاركا، ولكن على الرغم من اهتمام الدراسة بكشف تجليات الالتفات ا اطني عبر اللغة الأجنبية في هذا الموقع وما يحدثه من حركية، فان تساؤلا تطرحه الدراسة هل استخدام اللغة الأجنبية حقق جماليات في ثنايا النص أو العنوان لم تستطع اللغة العربية أن تقوم به، فهي لم تنقل حالة أو مشهدا أو تجليا شعوريا بل تقوم بفعل التوقف عن المتابعة وبما تضفي القارئ عن تلقيه النص، لأنه يحفل بجماليات يعرف هويتها وبنيتها.

ويتجلى الالتفات النصي في شعر الحداثة عبر أدوات ادائية لها خصوصية معرفية وتواصلية، تكشف عن ثقافة الشاعر وتوجهه الأيديولوجي والجمالي، فتستخدم لالتقاط مناخ ما، هذا المناخ له أدواته ووسائله التي تكشف عنه وتحتويه مثلما فعل علاء عبد الهادي في ديوانه أسفار من نبوءة الموت المخبوء عندما ادخل على جسد النص طقسا له طلسم خاص، أحدث من

خلاله جدلا بين بنيتين: بنية النص وبنية الطلسم، لتؤكد أن النص الشعري الجديد ليس خطا أفقيا أحاديا، ولكنه يقبل اختبارات الأدوات كافة، ويفتح مجالا للعب الذي ينتج دلالة نصية مفتوحة:

تحكى مركبته عن نور يصاحبه
الليلة أرملة
والشهوة تمتشق غموض الحضرة تتلوى
يأتي
تملا صورته المبتسمة!! رمح يده
ترسم صيحته على الأبواب.. الريح
تتعالى الدق الات
يكتمل الطقس
ينفتح رتاج الطلسم
شفافطيس سقاطيم احون

الم؟
الى؟؟
الى؟؟ لا!
الميلاد

في الم جم هاء امين
يبتدئ الميلاد.. زلزلة
لها اهه من شعير
ولق من سحنة القنبلة
فانتبهوا
للقادم ذلك الذي يتدثر بنبوءته(٤٨).

لابد للقارئ أن يتوقف مع هذا الطلسم الذي يفارق عادة القراءة ويخالف بنية النص اللغوية التي ألفها واطمئن، إليها ويحتكم إلى التاويل والتساؤل، انه طقس تعويذي يكشف عن مخاض لولادة جديدة، يكسر الثابت، ويحطم العقم، ويخلص الواقع عن طريق القادم المنتظر الذي يتدثر بنبوءته. فكان لابد أن يعدل النص إلى الفصحى عند انتهاء الطلسم بعدما عباه بطقس

اللحظة: لحظة المخاض واحتل مكانه في جسد النص واخذ شرعية الإقامة فيه بلا نفور أو رفض محققا دهشة ما مغيرا مسار حركة النص.

وهناك تقنية أخرى للالتفات في خطاب علاء عبد الهادي وهى التفات النص عن نفسه إلى نفسه معكوسا في بنيته التكوينية عن طريق كتابة الكلمات بالحروف المفردة من اليسار إلى اليمن، رغبة من الشاعر في أن يترك للقارئ فرصة اللعب مع النص وإعادته من خلال تركيب الحروف من الجهة المعكوسة وإعادتها إلى هيئتها الصحيحة ليكتمل النص:

هبتكى هرسفشكى نم ه ب ت ك ه ر س ف ش ك ى ن م
ناتسبلا تتسردميك ابلاف اصفصلا اذا هخدسين يحلا
تجهبلات نسوسلا هملع نيتح
انيف تفاسملا رفسل فقيويراكس سوفنلام يهت
يراكس مهامو
انايشا بترنخلدنف هتنينا مط حتفينالا
برشنوت ميدقلا ريمازملا لكقر حنو
تلا مثلادح قشعلا بلك(٤٩).

ثم قام الشاعر بكتابة النص السابق مرة أخرى على هيئته الكتابية لتكوينه الاعتيادية مع إدخال بعض التشكيلات الكتابية البصرية عن طريق استخدام خط يربط علاقة جديدة بين كلمات في النص تؤدى إلى إنتاج دلالي جديد:

الحين سيدخل هذا الصفصاف لباكي
مدرسة البستان
حتى تعلمه السوسنة.. البهجة
ويقفل سفر المسافة فينا
تهيم النفوس سكارى
وما هم بسكارى
الآن.. يفتح طمأنينته.. فندخل نرتب أشياءنا
ونحرق كل المزامير القديمة
ونشرب..
كتاب العشق.. حد الثمالة(٥٠).

وأحيانا يلتفت النص إلى مستوى تعبيري آخر من البناء فيلتفت من الفصحى إلى اللهجة العامية في كيانها الوظيفي أو الإبداعي رغبة في اصطياد حالة شعورية أو معرفية إلى القصيدة،

تضفى عمقا وثراء وحركية، وتكسر أفق التنامي النصي وافق التلقي في الأفق نفسه فمن صور التفات النص إلى اللهجة في كيانها البلاغي أو الوظيفي النثري ما فعله الشاعر مؤمن سمير في تصديقه: سقف... لاصطياد الملاك حيث وضع مستطيلات في جسد النص وقد كتب عليه مولود يوم الخميس حياته طويلة

رجال التلغراف
الذين يبلغون اخبر الوفيات
بهدوء مثل رجال البين
علقوا يافطة تقول

مولود يوم الخميس حياته طويلة

ومن طول تحديقهم فيها صدقوها بقلوبهم...
إلا أنهم بطبيعة الأحوال كانوا يحملون شيئا آخر
شكلا خلفيا اتفقوا أن يظهروه أن يموتوا (٥١).

وهذا النوع من الالتفات الضمني يكشف علاقة ما بين المستوى الاجتماعي والمعرفي الثقافي والمستوى التعبيري من ناحية أخرى فلكل مقام مقال يمارس النص في هذه الحالة تساؤلا بنائيا ووجوديا حيا يتحرك كما تتحرك الحياة بكل معطياتها.

كما يساعد المستطيل الموجود خارج التعبير على حدود الالتفات عبر القراءة البصرية.

أما اللهجة العامية في مستواها الإبداعي فتخترق جسد النص الفصيح لتضيف إليه جمالية أخرى، وتكسر استقامته، ويلتقط عبرها الشاعر حالة ينسى في ظلها الإتكاء على اللغة لما في ذلك من ترجمة ربما تنجح العامية في الالتقاط السريع لهذه الحالة, إنها لحظة استجابة جمالية خاصة وإيمان بان النص الجديد له حركة سريعة قادرة على مناوشة كل الأشياء والتراشق مع كل الأدوات الأدائية والفنون التعبيرية الأخرى:

اخفضوا سلالكم قليلا
كي انزف دمعي على مهل
ولي تساؤلا:
ماذا تريدون من طائر
اهدي جناحيه للريح
وخبا ريشة
كي يكتب قصته على هذا النحو؟
النهار بداية ليل ما بينتهيش

والشمس كلمة ربنا للأرض:

كوني مضلمة مرات

ومرة واحدة منورة

أنا سوسن يستكن على نهر خمر

يغازل أثباجه بأباريق

منقوشة فوق جدرانها

خيل جامح...

بيت يتدلى من قاع النشيج

وحتى سدة قد قيل له الجنة

ليس في النار غير انطفاء جبيني

وجميزة تطرح لذة السائلين

كوثر عذب لذة للشاربين

غرفة قايضت جدرانها بالفضاء

جيش من النمل

خططا لاحتلال فمي

كيف أمسك شهقة عاشق

إذا غنى ليطرب، فاضطرب:

"**نزلت على خده دمعة**

وجناحاته متكية"

كانت شوارع مهفونة

في ضحكته، **ذبل تغلق**

جبهته الريح

قطار يسير على شفتيه،

"وأتهدى بالأرض

وقل........"

عبثا كان يستعجل النشوة

في الدخل المعبأ من لحاء الأرض

التراشق بين الفصحى والعامية في النص الشعري وخصوصا شعر العامية يطرح أبعادًا جمالية متنوعة، إذ يلتفت النص القائم على العلاقات البلاغية وربما تكون بلاغة الموقف لا بلاغة

العلاقات الإسنادية المألوفة، وفي ذلك تختلف الطاقة الشعورية والنفسية المصاحبة بل الموجهة للتعبير إذا قلنا إن الإبداع استجابة للداخل يقوده الوعي الجمالي في اتجاهات متحركة ومتعددة.

لقد أسهمت في هذه الخاصية في تلخيص النص من نسق أحادي واحد إلى نسق متشعب متشظى أحيانا وأحيانا متماسك يعتمد على الجدل البنائي.

الالتفات لمشهدي عبر الارتداد

استعانت القصيدة الحديثة – للتعبير عن رؤيتها المركبة - بوسائل فنية أخرى من خارج الأدوات الشعرية التي ألفها المتلقي، فاستعانت - من خلال إيمانها بوحدة الفنون بوصفها تعبيرا عن الإنسان المأزوم وحالاته المتغيرة بوسائل فنية من الفنون الأخرى كالرواية والقصة والمسرح والسينما والرسم وغيرها.

وقد لجأ الشاعر إلى هذا التكنيك "نتيجة لطبيعة الرؤية الشعرية في القصيدة الحديثة من ناحية ولتنوع الأدوات الفنية التي يستخدمها الشاعر في تجسيد هذه الرؤية وطريقة استخدامه لها من ناحية ثانية، ولميل القصيدة الحديثة إلى أن تكون كيانا متفردًا خاصم من ناحية أخيرة"(٥٢).

كان البحث عن أدوات جديدة أمرا طبيعيا اقتضته طبيعة الرؤية الجديدة المركبة التي يمتزج فيها النفسي والشعوري والفكري ويتفاعل، بل إن هذه العناصر أخذت طابع الجدل والحوار والصراع مكونة ما يعرف بالخطاب المركب الذي يتطلب طريقة جديدة في فض مغاليقه وطريقة التعامل معه، من بين هذه العناصر الفنية التي استعانت بها القصيدة الحديثة " الارتداد" الزمني أو لمشهدي، وهذه التقنية لم يألفها الشعر العربي، لأنها ارتبطت بالسرد حيث تعني: "قطع التسلسل الزمني للأحداث والعودة إلى اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث التي وقعت في الماضي"(٥٣) أو إلى المشاهد المتناثرة، وذلك من أجل الإضاءة أو تأزيم الموقف، هذا التحول في سياق البنية النصية عبر هذه الالية يحدث التفاتا نصيا وفيه يتم كسر التراتب الزمني والرؤيوي من خلال استدعاء أفق معرفي آخر بقصد إضاءة المعنى وإلقاء " الزوم" عليه من أجل إحداث المفارقة الدلالية، فيستخدم الالتفات حيث يكسر النسق لا من أجل إصابته بالعطب، بل بقصد "الجبر فعندما يلتفت النص إلى صوت خارج التسلسل فإنه يستدعي موقفا لا يكسره ولا يقطعه قدر ما يضيف وينمي الموقف المقطوع، يقوم بدور التازم والتعاطف الشديد والتلاحم النفسي. لم يكن النص ليطرح هذا الاشتباك وهو على حال الحركة الافقية الممتدة التي تنشا في ظل بناء غنائي احادي، فالالتفات في هذا السياق يقوم بعملية تعميق درامية الموقف، وتلبير ازمته وتصاعد الحالة، كما في قصيدة "أمل دنقل "سفر الخروج الإصحاح الثاني:

هت الساعة المتعبة
رفعت أمة الطيبة

عينها..

" دفعته كعوب البنادق في المركبة!"

....

دقت الساعة المتعبة.

نهضت، نسقت مكتبة..

"صفعته يد..

أدخلته يد الله في التجربة

....

دقت الساعة المتعبة

جلست أمة، رتقت جوربه..

"وخزته عيون المحقق..

حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة!"

....

دقت الساعة المتعبة.

دقت الساعة المتعبة(54).

البناء النصي لهذه القصيدة يفارق النمط التوقيعي، الذي يعتمد على التواصل الامتدادي عبر سير الأحداث وفق ما تقتضيه لزوميات التماسك، لكن الشاعر الذي يضفي على الحياة شعريته الخاصة، الشاعر الجديد شاعر مركب على المستوى الشعوري والنفسي والفكري المتأزم على المستوى الرؤية يعمد إلى كسر البناء البسيط السهل ويكون لجوءه إلى مثل هذا البناء المركب المعقد واستخدامه لمثل هذه الأدوات، والتكنيكات الغربية ليس نوعا من الحذلقة الفنية وإنما هو استجابة طبيعية لضرورة التعبير عن الرؤية الشعرية الحديثة التي تعد خيطا شعوريا بسيطا وواضحا، وإنما أصبحت نسيجا شعوريا متشابك الخيوط"(55).

ينبني النص عبر سياقات متعرجة ومتلاطمة تخلقها الأحداث. أحداث المظاهرات التي قام بها طلاب جامعة القاهرة يتبدى الحدث من خلال الأيقونة:" دقت الساعة المتعبة" بإدارة على ساعة جامعة القاهرة التي تؤدي التماسك البنائي من خلال التكرار كما أنها تقوم بدور البطل غير ان الإبداع يستدعي التركيز على الاحداث المتعلقة بها فيتعالق النص مع الحالة بانوراما المشهد" فيلتفت المشهد إلى ام احد الطلاب المتظاهرين الذين اعتقلتهم الشرطة من الميدان وهي ترفع عينها:"رفعت أمه الطيبة عينها"، فيلتفت إلى ساحة الحدث من جديد ليعرض صورة الابن وهو تدفعه بنادق الشرطة في سيارة الاعتقال:" دفعته كعوب البنادق في المركبة" ثم يلتفت

سريعا لمشهد الم وهي تنهض وتنسق نكتب ابنها، "نهضت نسقت مكتبه"، **وتستمر** ثنائية الالتفات عبر مشهد الابن ومشهد الأم حتى اكتمال النص وقد تداخلت خيوط التوتر عبر هذه الالتفاتات المستمرة مشحونة بطاقة عالية من الحزن والتوتر والخوف.

وإذا كان الالتفات عبر الارتداد يحقق جدلا بنائيا ففي الوقت نفسه يحقق جدلا نفسيا عن طريق تنوير القارئ في مشهد آخر يلتحم بالمشهد الأول أو الأساس الذي يعتمد على التواصل الزمني، فيكسر الالتفات التصاعد الزمني ويلفت القارئ إلى زمن آخر ربما يتقاطع أو يتوازى أو يتداخل مع زمن النص.

وقد لجأ شعراء الحداثة إلى تكسير صلابة الجسد النصي المتداعي منطقيا في تكوينه الزمني من أجل خلق بناء يقوم على الالتفت الارتدادي لمشهدي المماثل لحالة الذات حين تقرأ وجودها / العالم، فهي ترى حركة الأشياء في إطار مشهدي متفرق يعمل النص على اندماجه وتداخله:

(هنا يعيشون
حيث يجري
سوسن السنوات)
حرائق تختصر الشرفات
شرفتي
كيف أوقظ من غفوة الخراب (كل شيء
يتهاوى
يتهاوى
يتهاوى
كل شيء)
(تركض الصرخة هكذا
في بطن جيل الانهيارات)
شاهد ثمل وفعل مختصر
وضلالات تملأ الهواء(٥٦).

النص يقوم على بنية الالتفات الارتدادي لمشهدي الذي يماثل الخرب والانهيارات التي **تداعى**، (هنا يعيشون حرائق تختصر الشرفات ← كيف اوقظ من غفوة الخراب ← تركض **الصرخة** ← شاهد ثمل وفعل مختصر)، هذا التكوين النصي يبدو للوهلة الاولى مفارقا للعلاقات النصية التي يمكن للقارئ ملاحظتها في يسر من خلال الوحدات التركيبية او عوامل الربط التي

تؤدي إلى التماسك والانسجام، ويعتمد على الترابط لمشهدي الكلي الذي تخلقه الذات بعيدًا عن وحدات الترابط المعهودة، فكما أن الواقع لا يقم على الترابط بل يقوم على الانهيار والتداعي والخراب فإن النص الجديد يتحلل من خاصية الترابط اللفظي، وينشأ الترابط الدلالي الذي يجمع بين هذه المشاهد الجزئية التي تكون مشهدًا كليًا يؤكد عدم التوافق وانسجام الذات مع العالم وإحساسه بالاغتراب والنفي والتشرد.

الهوامش

---

[1] - ابن المعتز، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت:دار الجيل ١٩٩٠م،ط١، ص:١٥٢.

[2] - محمد التنوخي:الأقصى القريب في علم البيان، القاهرة:مطبعة السعادة ١٣٢٧هـ، ص:٤٥ -٤٦.

[3] - ميشيل فوكو:حفريات المعرفة، ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع ٢٠٠١م، ص:٤٧.

[4] - جوليا كريستفا:علم النص، ت:فريد الزاهي، الدار البيضاء:دار توبقال للنشر ١٩٩١م، ص:٢١.

[5] - سعيد يقطين:انفتاح النص الروائي، بيروت المركز الثقافي العربي ١٩٨٩، ص:٣٢.

[6] - محمد فكري الجزار:لسانيات الاختلاف، القاهرة:ايتراك للطباعة والنشر والتوزيع ٢٠٠١م، ص:٢٢٢.

[7] - محمد فكري الجزار:السابق، ص:٢١٣.

[8] - د.محمد عبد المطلب:البلاغة والأسلوبية، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص:٢٢٨.

[9] - رولان بارت:لذة النص، ص:٤٤ -٤٥.

[10] - محمد فكري الجزار:لسانيات الاختلاف، ص:٣٠٩.

[11] - السابق، ص:٣١٠.

[12] - حسن طلب:أزل النار في أبد النور، القاهرة:النديم للصحافة والنشر ١٩٨٨م، ص:٦٧.

[13] -سورة القارعة:الآية:٥.

[14] -سورة الناس:الآيات ١ – ٤.

[15] - محمد بنيس الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، ج٣، الدار البيضاء:دار توبقال للنشر ١٩٨٥م، ص:٥٥.

[16] - السابق، ص:٨٠.

[17] - د.عبد الرحمن محمد القعود:الإبهام في شعر الحداثة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون ،سلسلة عالم المعرفة، مارس ٢٠٠٢م، ص:٢٥٩.

[18] - عبد السلام المسدي:الأسلوبية والأسلوب، القاهرة:دارسعاد الصباح ١٩٩٣م، ص:٣٢٧.

[19] - محمد فكري الجزار:لسانيات الاختلاف، ص:٣٢٧.

[20] - صلاح عبد الصبور:الأعمال الكاملة، القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١م، ص:٦٠٧ -٦١٢.

[21] -شكري الطوانسي:مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، القاهرة:الهيئة المصرية العانة للكتاب ١٩٩٨م، ص:١٤٣.

[22] - أدونيس:الأعمال الشعرية الكاملة، جزء ١، ديوان أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، بيروت: دار المدى للثقافة والنشر ١٩٩٥م، ص:٣٣٣.

[23] - تيري إيجلتون مقدمة في نظرية الأدب، ت: أحمد حسان، القاهرة:الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م، ص:١٤٣.

[24] - د.محمد العبد:اللغة والإبداع الأدبي، ص:٤٨.

[25] - السابق.

---

[26] - شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، استراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، العدد ٤٦، قبرص ١٩٩٢م، ص:٨٣.

[27] - وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهر فيه إلى التفكيكية، ت: يوئيل يوسف عزيز ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧م، ص:٧٨.

[28] - د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص:١٤١.

[29] - محمود درويش: ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤م، ص:٨.

[30] - السابق، ص:١٠.

[31] - السابق، ص:٢٠.

[32] - السابق : ص: ٢٠- ٢١.

[33] - السابق، ص:٣٥.

[34] - السابق، ص:٣٧.

[35] - السابق، ص:٣٩.

[36] - السابق، ص:٤٠.

[37] - محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٢٤٧.

[38] - لطفي اليوسفس: في بنية الشعر العربي المعاصر، تونس: سراس للنشر ١٩٨٥م، ص:٣٤.

[39] - د. عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص:١٣١.

[40] - محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، ص:٥٥.

[41] - عادل عزت: ثلاث قصائد، إبداع العدد ١٢، السنة الخامسة، ديسمبر ١٩٨٧م، ص:٣٥- ٤٦ .

[42] - السابق.

[43] - السابق.

[44] - محمد فكري الجزار : لسانيات الاختلاف، ص:٦٢.

[45] - عبد الحكم العلامي: لا وقت يبقى، القاهرة: دار نجد، إصدارات بدايات القرن ١٩٩٨م، ص:٥٣- ٥٤.

[46] - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٩٩ – ١٠٠.

[47] - شاهر خضي: مائيل في وحمة الكنعاني، القاهرة: مركز الحضارة العربية ٢٠٠٧م، ص:١٠٢.

[48] - علاء عبد الهادي: أسفار من نبوءة الموت المخبوء، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص:١٥-١٧.

[49] - السابق، ص:٩٣.

[50] - السابق، ص:٩٤.

[51] - مؤمن سمير: بهجة الاحتضار، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣م، ص:١٥٣.

[52] - على عشري زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص:٢٥- ٢٦.

[53] - السابق، ص:٣٤ – ٣٥.

[54] - - أمل دنقل : الأعمال الشعرية الكاملة، ص:٢٧٥- ٢٧٦.

[55] - على عشري زايد: في بناء القصيدة الحديثة، ص: ٢٦.

---

[56] - رضا العزب: هذيان لا يليق بمجنون، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب إبداعات ١٩٩٧م، ص: ١٨.